

П. К. ЯВОРОВ. „ПЕСЕН НА ПЕСЕНТА МИ” — ОТВЪД КОНВЕНЦИИТЕ НА ЕЗИКА

БИСЕРА ДАКОВА

Всеки досег на интерпретатора до този манифестен текст на Яворов е сякаш обречен на провал — да произведе неприсъщи на творбата значения, пространно, но безрезултатно да обговори нейното мълчание. Защото отказът на Яворов от по-нататъшно назоваване на света, от репродуциране на негови поетични модели е равносilen на мълчание, заявено обаче чрез порой думи, структурирани като лирика.

В повечето случаи, макар и в различна степен, към „Песента” е бил прилаган един по-„надежден” подход, създал илюзия за приближаване до нейния текст: перифразират се лирическите реалии, което не довежда до съществени заключения, а свежда прочита до една приемлива и примамлива теза — именно за асоциалното мислене, за солипсизма на поета¹. И колкото за интерпретатора адекватното проговаряне на текста се оказва безуспешно усилие, толкова самият текст непринудено встъпва в себе си, спонтанно разлива своите внушения и с внезапна лекота излиза от обгръщащото го мълчание. Усещането за неприкосновеност на Яворовата творба до голяма степен се дължи на предизвиканото от автора (явно тенденциозно!) напрежение между заглавието — едновременно тавтологично и амбивалентно — и стиховете под него, разиграли конкретна, сетивно възприемана ситуация. Заглавието е успяло да породи ред очаквания — за разгръщане на непробиваема субективност в чист, пределно стерил лиризм, а внезапно аз-ът проговаря в „ти”-изказ и на свой ред подвежда с очакване за диалог, за изповед и общуване. „Ти”-изказът твърде скоро издава своята несъщностна, формообразуваща функция. Той не се насочва към Другия, към не-аз-а. Макар и описан със средствата на диалога, в „Песен”-та е възникнал изключително рядко срещаният модел на автокомуникация: информацията не изтича от „аз” към „ти”, а прелива от „аз” в „аз-а”². Автокомуникативният модел, от своя страна, предопределя няколко важни следствия за текста: смисълът,

¹Традицията да се перифразира Яворовата „Песен”, като се поставя акцент именно върху фатическото звучене и усещането за непреводимост на текста, тръгва още от д-р Кръстев. П. К. Яворов. Литературен силует. — Мисъл. Литературен сборник. Книга I, 1910, с. 134.

²Тук сме задължени на направеното от Ю. Лотман глобално разграничение между комуникативен и автокомуникативен модел. Вж. Ю. Л о т м а н. Култура и информация. С., 1992, с. 75-76.

който трябва да се декодира от възприемащия, ревниво пази недосегаемостта на отделните свои равнища, съхранява непреводимостта им на извънхудожествен език. За сметка на това аз-ът пречупва, преформулира, пресъструктурира чрез него своята индивидуалност. Взрян в константно загадъчния смисъл, аз-ът опитва да разгадае себе си, а то ще рече — да изследва ефективността на усвоените „почерци“³. В преноса на информация, където аз-ът „превежда“ сам себе си, се променят не просто личностни структури, а езиково-поетологически. Имаме предвид отделните тематични езици, чийто носител е (бил) аз-ът-творец и с които, в по-силна или слаба степен, е могъл да се отъждестви. Ето защо зададената в началото лирическа ситуация, чийто изповеден херметизъм изглежда несъмнен, драстично прераста в своя противоположност — в автореторика: в градене и градиране на типичните художествени езици по една неумолимо вертикална ос. Отделните тематичности биват представени като статични звена от една йерархична система, в която, на принципа на игнорацията и изключването, всяко по-висше ниво поглъща в себе си по-нискостепенните. Фазите на Яворовия творчески път (социализъм, народничество, „хайдушка песен“, любовна лирика) биват преформулирани в репрезентации не на личното, а на едно, мислено като колективно, лирическо съзряване, т. е. оказват се не уникални, а прекалено типични, масово повтарящи се случаи на усвояване на почерци. Системността, която аз-ът (= авторът)⁴ вмениява на художественото слово, деформира въобще облика на художествеността. Безразборното, на пръв поглед, струване и изреждане на стратегии за словесно овладяване на света се отличава със свойствените на риториката динамика и схематизъм. Обобщено са нахвърлени и взаимно се надхвърлят няколко тенденциозни словесни подстъпа към света, които трябва да поразят именно със своята емблематичност и трафаретност. В такъв смисъл изпъква тяхната безпомощна описателност — те явно са неспособни да изразят съкровено у аз-а. Настъпилата деформация в групирането на някои пластове от художествения език в никакъв случай не омаловажава опита на Яворов да внесе, веднъж завинаги, порядък в сферата на литературното. Това е тенденция, присъща и трайно залегнала в културната политика на кръга „Мисъл“: да се обособява и еманципира Литературата от псевдохудожествеността, а оттук нататък да бъдат разчленени типовете художественост — примитивна, прагматично ориентирана и елитарна, непрагматична. В опита на Яворов за класификация интригува обаче друго: уединявайки и изкуствено разграничавайки езиците един от друг, той осъзнава историчността на собственото поетическо слово, вижда отделните фази, през които то принудително е навлизало и преминавало, като иманентно постулирани от традицията. На свой ред традицията е осмислена като деформираща — тя не е ценен опит, а негативен; тя поражда

³ Понятието „почерк“ открива за съвременното литературознание Ролан Барт в есето „Нулевата степен на почерка“. — В: Р. Б а р т. Разделението на езиците. С., 1995, с. 21-22. За нас бе особено важно Бартовото дефиниране на „почерк“ и „стил“ съответно като хоризонтална и вертикална величина.

⁴ Понеже в „Песен“-та лиризмът е условен, обгръщащ всъщност една металирическа проблематика, не можем да се преборим с амбивалентната употреба на термините „автор“ и „лирически аз“. Неизбежно е, когато предпочетем едното, да визираме чрез него и другото.

анакроничните смисли и епигонска поетика. Нейните неписани, ала знайни и спазвани от всички пишещи закони, са преформулирани от Яворов в образа на една граматика, разслоена в кодове и предписания — как точно да се пише, как да изрази себе си пишещият, за да се сдобие творчеството му с оптимална социална видимост, да си осигури комуникативност. И тук именно попадаме на основната отлика на Яворовото критическо мислене от кръга „Мисъл“: то се доближава до П. П. Славейковото и д-р Кръстевото с неблагоприятното си пред традиционното писане, с устрема да бъдат парадигматично систематизирани литературните факти, но по-нататък „Песен“-та ще изненада с риторическото взривяване на йерархията от езици, един взрив, който непременно трябва да отведе в отвъдезиковостта, защото, независимо дали е популярен или елитарно извисен, езикът неизбежно бива конструиран като набор предписания, т. е. правила за своето потребление.

Водещ мотив в „Песен на песента ми“ е актът на инициация — на рязък „скок“⁵ от екзо- към езотерично слово, или към „новите настроения и слова“, в които е наложително да доминира не толкова поетическата, а предимно фатическата функция. Бъдещите езикови построения задължително трябва да бъдат завладяващо универсални, да звучат с фундаментална убедителност, която ще дойде тъкмо от дълбокото утаяване, непрестанно игнориране и потискане на традиционно-описателното. „Песен на песента ми“ онагледява (или би трябвало да го стори!) разтърсващата неочакваност на скока — от текст към метатекст, от езика-съобщение към езика-код. Само привидно творбата е композирана и разгъната синтагматично, неестествено е положена сред редуцираните граници „начало“ и „край“. Едва ли цялостта ѝ би се накръпила от прочита в обратна посока. Текстът очевидно е разбит на обособени в него и функциониращи за себе си текстове (всъщност характерните за периода 1895-1903 г. лирически наративи). Цялостното структуриране на творбата като завършваща и еднолинейно развиваща се е една демонстрация — на парадигми, непобиращи се, несъвместими в каквато и да е синтагма, образци на и за писане, явно нехармониращи помежду си. По такъв начин на кодovия език в „Песен“-та, който е легитимиран като език-съобщение, се удава да разрои от единичния, свит в обема си текст множеството почерци. Сблъскани са текстови алтернативи, но разположени във вертикал, от което алтернативността им избледнява и намалява, а актът на писане започва да изглежда на аз-а едва ли не трагична невъзможност да съчиниш себе си. В „Песен“-та механично биват извикани и срещнати несхождащи се лирически сюжети, но нито един от тях не е предпочетен и разгърнат

⁵ В анкетата пред М. Арнаудов Яворов най-често нарича своя поетически прелом „мост на декадентството“. Тази метафора определено напомня мотива за въжеиграчеството у Ницше — „Тъй рече Заратустра“, — т. е. самотното, предизвикателно поемане към непознатото, незнайното, не-профанното, отвъдсловесното. „Скок“ не е Яворов термин, а на Арнаудов: „Скокът от „Заточеници“ и „Хайдушки песни“ към „Песен на песента ми“ е наистина голям“. — В: Яворов. Личност, творчество, съдба. С., 1970, с. 111.

Литературноисторическото ни мислене е склонно да гради своите тези за Яворовото развитие именно върху значенията на „скок“, а не на „мост“, т. е. интересува се от внезапността, рязкостта, преломността в постовата еволюция. В този смисъл то нехае за следите от „бившия“ Яворов в преломения.

естетически пълноценно. Напротив, в своето взаимно надмогване те полемизират един с друг, компрометират се, отречени са като сюжети-кодове, сюжети-предписания. Потопен в магмата от текстове, аз-ът копнее да „изгори“, да се претопи и достигне страстно жадуваната „нулева степен на почерка“, за да попадне, или по-скоро се отъждестви за сетен път на единствено и непоколебимо изразяващия го език.

АЛЕГОРИЧНО РАВНИЩЕ В „ПЕСЕН НА ПЕСЕНТА МИ“

Поради неизменното ситуиране на Яворовия манифест в контекста на модернистичната литература, недостатъчно са били отбелязвани унаследените в него прийоми от възрожденската поетика. И наистина, колкото силен и неодолим да е стремежът да бъде употребен единствено езикът-код, той трябва да стане и зрим чрез ползването все пак на някаква изказна конвенция. В това се състои и противоречието в структурирането на Яворовия текст. Удобен за целите на поетовото послание е мнимият диалог между аза и песента, която е персонифицирана по възрожденски маниер. Този образ сумира в себе си черти на женското, отретепирани и добили трафаретност именно чрез многократното си заявяване в Яворовата любовна лирика: „разпуснати, копринени коси“, „уста рубинови“, както и състоянието на покруса и униженост („наведена глава“; „уплашена, отвърната, сломена“), априори приписвано на любимата. Силна текстологична близост се открива например в поемата „Нощ“: „Изплашена си ти и морна. Таз окъсана одежда... Разплетени коси: нозете кални..., лицето в сълзи и в петна от рани“. Едва ли подобна автоцитатност е умишлено търсена и прокарана в образа на песента. Обяснима е донякъде със стремежа на поета да визуализира, да придава индивидуалност на своите абстрактни понятия⁶. Разбира се, тук не можем да подминем и предположението, че такъв тип автореминисценции навярно целят да схематизират по-ранния лирически опит, че в този смисъл могат да се определят като кодови перифрази на собствената любовна лирика. Алегорията с персонифицираната песен-блудница не успява да постигне по-високото равнище на символа. Но разсъждавайки по този начин за Яворовия образ, не тръгваме ли от схващането на самите символисти, които абсолютизират естетическата стойност и надредност на символа спрямо останалите изразни средства в творбата? Винаги символът е прикрепян към даден текст, не може да съществува изолирано — само обвързвайки го с текста сме в състояние да го разчетем, да се домогнем до един от многобройните му смисли. И колкото по-надредно е поставен един символ, толкова по-се нуждаем от уговорки за неговата текстова генеалогия. И именно поради това, въпреки своята висота, символът е знак с нарушена, дефективна природа: възможен е, мислим е единствено благодарение на знаците, които

⁶ Срещу алегориите на Яворов пише Н. Райнов. Той твърде еднозначно поставя алегорията по-долу от символа, без да се постарас да вникне във вероятните мотиви, подтикнали Яворов да алегоризира (т. е. да буквализира) абстрактни понятия като мисълта, смъртта и др. „Разгромването“ на Яворовата художественост е обяснимо с факта, че в собствената си творческа практика Н. Райнов сам е изкушен от символистичната поетика. Оттук и тенденциозно проявяният от него естетически максимализъм. Вж. Н. Райнов. Вечното в нашата литература. Т. VII. С., 1941, с. 12.

стоят под него, които обикновено са денотативно маркирани и нормално функциониращи. В този смисъл не-извеждането на алегорията „песен” до високите символни стойности не бива да ни кара да подценяваме образа — той съдържа една определено интересна находка. Песента е изобразена като отделна и независеща от аз-а субстанция, но същевременно тя е и неговият възможно най-отличителен знак — най-вече на непримиримо търсещата му духовност. В своя втори смисъл песента се явява метонимия на аз-а: в частните си и конкретни превъплъщения тя напразно опитва да представи неговата цялост. Тя е, уви, винаги *pars pro toto*, неспособна да изрази абсолютното тъждество *toto pro toto*.

РАЗДВОЕНИЕ — ДВОЙНИЧЕСТВО

Раздвояването и удвояването, въобще неспирните тавтологии на аз-а до такава прекомерна степен са станали присъщ белег на Яворовата поезия, че дори се възприемат като нейна емблема. Мотивът „прехвърляне — издигане на песента-блудница в сферите на трансцедентното, преобразяването ѝ в езотерично слово” също притежава отчетлива генеалогия в творчеството на Яворов. Можем да я реконструираме чрез възникнали по-рано творби, чиято проблематика не е „културна”. Така например уединеното пространство на любовта в поемата „Нощ” е недвусмислено названо „рая ни” — един иреален топос, разпрострян „в гори, в море широко”, останал незасегнат от „злоба людска и закон”. Най-близко до „Песен на песента ми” стои поемата „Демон” (1905 г.). В нея отвеждането на „плахата гълъбица” в „призвездния предел” е настойчиво повтарян рефрен, чиято функция в текста е именно фатическа, заклинателна: да усили, изостри, да оголи до крайност антитезата между низко (обичайно, регламентирано от морала) и високо (екстраординарно, неподатливо на нормиране) пространство. Поради типично декларативния рисунък на „Демон” не изниква и най-малкото колебание между физическо и метафизическо — второто рещително взема превес. В „Песен”-та образът „плаха гълъбица” се е разгърнал в изключително културен контекст, но е успял въпреки това да съхрани явни следите от характерното Яворово мислене за разволя на мъжко-женските отношения. Можем дори да говорим за силното активизиране и разразяване тук на един парадигматичен любовен текст, пренаситил интимната лирика на Яворов („Блян”, „Не си виновна ти”, „Демон”, „Пръстен с опал”, „Проклятие”, както и по-ранното „Забравена”). Става дума за категорично похищаващото (непременно съчинявано и като нескверно-небесно) мъжко начало, което екстазно се слива с манипулируемата и пасивна женскост. Темата „тотално сливане — постигната андрогинност” всъщност е подчинена на по-общия замисъл в „Песен”-та: да бъде интимизиран езикът-код, да се смали и приглуши неговата абстрахираща сила. Проявилият се в „Песен”-та лиризм е с подчертано условен характер, призван е да обгърне металирически текстове и пространства, да поеме в себе си културни реалии.

Проблемът за двойника пронизва Яворовата поезия — естествена последица от нейната дилемна, ярко романтична оцветеност. Според разрешението на тази проблематика в отделните текстове можем да ги поделим на две големи групи:

1) Творби, в които двойничеството бива надмогнато, постигнато е мечтаното слияние на душите. Те са открити речитативи, в които е ясно доловим стремежът да убедят, да аргументират истинността на определени психически състояния, а не да я внушават или изстрадват по обиколен път. В този ред творби попада и „Песен на песента ми”, но тук твърде явно биват противопоставени декларативната изчистеност и прямота на естетическите императиви и закодираното, опосредствано внушение. По-нататък в същия ред бихме включили „Посвещение”, „Блян”, „Чудовище”, „Демон”, „Пръстен с опал”. Във всички тях доминира поетическата фразеология, или реторическата овладяност на словото — всички те неизменно тръгват от усещането за програмност на внушенията — т. е. от декадентски пренастроения се поет определен кръг публика очаква провокации тъкмо с подобни тезисно звучещи построения.

2) Към втората група се отнасят добилите по-широка известност, т. е. четивност и христоматийност, творби на Яворов. В тях лирическото изживяване на света е поднесено сугестивно, изглежда непосредствено изблизнало. Разкриват се всевъзможните аспекти на раздвоение у аз-а: между субекта и обективността, между аз-а и загадъчния Друг, сменяващ последователно маските на Смъртта, на Чудака, на Демона. „Списъкът” на творбите с двойник е значително по-дълъг — свидетелство за това, че именно темата „ненадмогнато, углъбяващо се раздвоение” е свойствената на Яворовия натюрел, че тя е истинската, непрограмно съпреживяната, една тема, която подхранва поетовито въображение със своите богати, несекващи вариации.

Стихотворението „Чудак” (1901 г.) неизменно бива разполагано в не твърде ясна промеждутък, отделящ ранния от късния Яворов. Обичайна е станала интерпретацията му „физически портрет на двойника”, т. е. изследователите⁷ са склонни да визуализират чрез тази творба иманентното, неизявено все още, приглушено от социалността в „Стихотворения” — 1901 г., аз на Яворов, което ще се развие директно и патетично след 1906 г. В „Нощ” мотивът двойничество е проследим в непрекъснатата игра на аз-а между съзнателно (будност) и подсъзнателно (съновидение)⁸, но тук мотивът е ненапращващ се, можем дори да твърдим, че в „Нощ” аз-ът е неподобен не с две, а с много повече лица. Именно поради преходността на творбата в поетическото мислене на Яворов е съвсем нормално типичните мотиви тепърва тук да съзряват и се обистрят, да бъдат създавани, да не успяваме да ги уловим в „чистия” им вид. По-нататък проблемът „двойничество” става все по-обемен и започва да подчинява у Яворов разнородни тематични пространства, задаван е все по-априорно, аксиоматично⁹. Множат се и изобразителните ракурси към нея: стихотворението „Две души” е нейна

⁷ Г. Цанев говори за „Чудак” като за „лека скица на героя от „Безсънници” и „Прозрения”. Вж. статията „Пътят на Яворов” в книгата „На прелома на две столетия”. С., 1971. Подобен опит да бъдат идентифицирани неудовлетвореният в социалните си възжеления млад поет и героят от стихотворението „Чудак” се открива и в изследването на С. Т. И л и е в „Противоречивият свят на Яворов”. С., 1976, с. 29.

⁸ Подобно интерпретиране на „Нощ” съвсем не е ново. Вж. М. К и р о в а. Българската поема от Освобождението до Първата световна война. С., 1988, с. 144-152.

⁹ Аксиоматичното въвеждане на мотив или образ в текста, преднамереното му афиши-

манифестация, един вид програмен драматизъм, докато „Ледена стена” оголва непримиримите отношения между субект и обективност (т. е. онагледява онзи вътрешен, комуникативно несподелим аз, страстно копнеещ по съприкосновение), докато във „Видения” водната повърхност внезапно ще добие виртуалност, ще открие под себе си раздвоения аз — контаминация на Демона-сквернословец и страдалеца Христос. И т. н., и т. н., докато темата за двойника бъде превърната в закономерност, в автоматичен рефлекс на Яворовото поетическо мислене, в един от най-честите подтици за поражение на лирика.

ЗНАЦИ ОТ ИСТОРИЯТА НА ПОЕТИЧНОТО СЛОВО В „ПЕСЕН”-ТА

Металирическите текстове максимално ги съгъстват. А тази тяхна гъстота е породена от съзнанието, че различни диахронни пластове могат да бъдат синхронно и неразчленимо включени в съвременната (на Яворов) литература. Диахронията е умишлено размита, разстроена с оглед на категоризацията на художествената словесност, а нейните отделни етапи постепенно биват прояснявани в изкачването по вертикалата, риторически се открояват насложените един върху друг парадигматични модели.

Най-ниско поставен, заемащ фундаменталното ниво в системата, или тъждествен на най-елементарното правило в граматиката на поетическата изказност, е сантиментализмът от вазовски тип: „Край труженик ли дрипав, гладно бледен / в прихлупената изба ти не бе, / и него ли, кажи, не лъга беден, / за празник, въздух и небе?” Разбира се, твърде условно дефинираме презрението от автора сантиментализъм като вазовски. По-скоро е налице автокритика и -реторика. Обаче прицелът в собствените изказни заблуди („зигзаги вред неувими”) не може да остане несъотнесен и към всеизвестното състрадание на Патриарха към „човека-скот”, характерен тематичен акцент в „Скитнишки песни” (1899 г.). Народническата поезия е ситуирана по-нависоко във вертикалата. Социалните ѝ императиви са просмукали значим дял от създаденото до 1904 г. Яворово творчество. Първата ни асоциация е с „На нивата”, но трябва веднага да уточним, че журналният вариант „Пролетната жалба на орача” („Ден”, 1896 г.) е именно онова всеразгръщане и ведно с това изчерпване на сантимента и битоописателството. Този представителен дял творби включва и „Градушка”, „Май”, „Пролетна песен”, „Сизиф”, „Бабина приказка” и тук от особено значение е да открием полемично структурираните и в този смисъл надредни спрямо изброените, стихотворения „На един песимист” и „Не е за него дума”. Точно те обсъждат тезата, дали действително е постижима като социална практика култивацията на селянина — широко популярен в периода 1895-1900 г. лирически (и не само лирически) персонаж. „Песен на песента ми” риторически преобръща тоталната вяра на поета-народник в не-вяра, а отгук и в автопародия, в

ране, което води след себе си елиптичното структуриране на творбата, натрапващата се недоизреченост в нея — всичко това свидетелства за нарасналото самочувствие на „късния” Яворов. Съзнавайки своята утвърденост като поет, той разчита, че читателите му ще проявят „културна памет” (Лотман).

ирония с трагичен привкус: „В полето ли при селянина груби / не беше ти, край него дни ли не изгуби, / сама осмяла своите мечти?”

Етажирането на литературата, сглобяването на нейните текстове по устремената все по-нагоре и нагоре вертикала съвсем не е рационално-дистанциран и безболезнено настъпващ процес у Яворов. С автореториката ескалира и драматизмът, възникнал от осъзнатата преломеност на собственото поетическо слово, на пагубната излишност на неговите фикции. Осмисляйки тяхната едностранчивост, както и изобразителната им недостатъчност, аз-ът тенденциозно ги огрубява и дескразализира тяхната съкровеност, умалява ги до размерите на щампата.

Всяка конкретно очертана визия, вклинена под формата на парадигма в оста, мигом се превръща в не-себе си, в своя надскоченост и отрицание. Редом със засилващото се нормативизиране на поетическия език се разтваря и разцирява и металирическото пространство: „прихлупена изба — полето — тъмните балкани”. Спонтанно текстът започва да гради опозицията „високо — ниско”, която, подобно на Ботевия „Хаджи Димитър” се изпълва със значения от рода „безпределност на човешкото, героична въздигнатост, ореолна непостижимост и — предел, равност, униженост на човешкото битие”. Съвсем естествено е Ботев и ботевското да се проявят, да бъдат репликирани в „Песен”-та. Но очевидно са изникнали трудности в тяхното понататъшно граматикализиране. Настъпва раздвоение — да бъдат ли изцяло, безкомпромисно апострофирани като надживян творчески (и езиков!) етап, или техни отделни елементи, изконно приемани (най-вече от нас!) като знаци на типично ботевското светоизживяване, да продължат своето изкачване до по-висши звена на системата. До края си „Песен”-та запазва амбивалентността в отношението към ботевското светочувстване и образостроене. Като тематика Ботевата апотеозност е отхвърлена: „Ти сълзи ли не рони, великани / оплакала наравно с жалък роб?” Стихът е анжамбманно разсечен и риторическият акцент пада върху несбъдналата се одичност в Ботевия „Хаджи Димитър”, а също и в „Хайдушки песни” на Яворов — 1903¹⁰.

Това съвпадение дава повод да възстановим една металитературна интрига: през същата 1906 г., почти едновременно с „Песен на песента ми” в сп. „Мисъл”¹¹ е публикувана и скандално звучащата статия на П. П. Славейков „Жив е той, жив е...” П. П. Славейков е завладян от амбицията да коригира Ботев: да отстрани жанровата амбивалентност на „Хаджи Димитър”, дискредитирайки баладичните елементи в него и свързаните най-вече с тях несъобразности в текста. Славейковата критика е насочена и срещу композиционната неиздържаност на творбата: той смята, че поантовите стихове „Жив е той, жив е...” трябва да бъдат категоричният финал, който да рамкира и надмогне внушението за робска безутешност. Автореториката на

¹⁰ Пред М. Арнаудов Яворов споделя: „Аз можех да поетизирам за Македония, още неотдал се на нея; и когато се отдадох, аз не написах освен тия пет хайдушки песни, които обаче нямаха абсолютно нищо общо с революционната дейност и загатваха само поезията на хайдушкия живот, или на хайдушките преживявания по-скоро.” — Вж. М. Арнаудов. Цит. съч., с. 109.

¹¹ „Песен на песента ми” е публикувана в кн. 4 на сп. „Мисъл” (г. XVI, 1906), а „Жив е той, жив е...” — в следващата кн. 5.

Яворов не цели да принизи, нито да буквализира елементите от Ботевата художествена вселена, тя наистина е болезнено изживяване на епидермално постигнатото слово в „Хайдушки песни“.

Ботевската чувствителност и език оживяват по-нататък осезателно в „Песен“-та и, което е забележително, съвсем не открити като достойна за презрение и отхвърляне образна парадигма. Явно не толкова непрецизираната и жанрово неспоена ботевска тематика се влива в следващите редове на „Песен“-та, а отделни компоненти от образния език, от мисловността на Ботев, до такава степен вкоренени и срастнати с лирическата аура на Яворов, че той не ги възприема като принудително усвоени откън, а ги смята за собствена изразна природа, от която е недопустимо дистанцирането, отгласването, изтръгването — въобще прилагането на оценъчни критерии. Така тези компоненти биват приобщени към най-висшите нива на езикакод, при което получават необичайни трансформации. Подобен е случаят със стиха „за поглед и усмивка не рида“ — една не чак дотам далечна отпратка към Ботевото: „за една твоя усмивка / безумен аз светът презирах...“ („До моето първо либе“). Директното позоваване на Ботев съвременно е преформулирано от обкръжаващия декадентско-оргиастичен контекст. Мотивът „любов-зависимост“ работи обаче съхранен в „Песен“-та, след като е негативизиран до крайния си предел.

По-сложно и не така очебийно е впитането на ботевското изживяване, дори на ботевския размах на страстите, в някои странични и безлични, на пръв поглед, лексеми, както и при някои глобални символи. В употребата и функционирането на деиктичните наречия се наблюдава пълно припокриване на Яворовото метафорично мислене с Ботевото. Както в стихотворението „До моето първо либе“ „там“ е метафора — на опосредстваната, стихийно и тотално осъществяваща се азовост, т. е. „там“ е мястото, единствено по рода си, където фикцията надломва битови и междуличностни отношения и ограничения; по подобен начин в „Песен“-та опозицията „тук — там“ безвъзвратно ще се разпада, като „там“ усърдно ще бъде игнорирано, изключвано, надживявано, тъй като е синоним на всички лъжливи, подведжали аз-а почерци. „Там“ ще започне да означава в Яворовия текст иреалност и небитие, несъстоятелни правила за изказ, а „тук“ — всеобемащост, абсолюто, „храм на цялата вселена“. Интересно е, че аналозиите на „Песен“-та с „До моето първо либе“ не спират дотук¹². Сякаш Яворов се е стремял да доразвие, изцяло да изчерпи като художественост нихилистичното светоотнoшение на Ботевия герой. „В тез гърди веч любов не грее“, „сърце зло в злоба обвито“ биват сумирани и пречупени в декадентския изказ: „Умряха там и дявола, и бога.“ И после дали наистина е случайност съсредоточаването, въвличането на света именно в гърдта на аз-а — „пещ на живия вселе-

¹² През 1901 г. в кн. 4 на сп. „Мисъл“ Яворов публикува юбилейната „драматическа сцена“ „При раздяла“. Сложната лирическа проблематика от „До моето първо либе“ тук е сведена до низ от клишета; прощаването с либето е някак безпроблемно, пропагандно-тенденциозно. По-голям интерес предизвиква опитът психологически да се угълби и диференцира образът на любимата — нейната екзистенциална самота и изоставеност. Яворов вижда трагедията на жената в ограничения ѝ мир, изпълнен единствено от копнежа по любимия. (Вж. „Забравена“. — В: П. К. Я в о р о в. Събрани съчинения. Т. I. С., 1978, с. 267).

нен плам”? Както у Ботев, така и при Яворов гърдта се явява много често символ, топос на интензивен духовен живот, място, където се обработват и обновяват тиражираните морални ценности. У Яворов типичният Ботев образ „гърди” придобива по-висока символна абстрактност. Приписаната на гърдта огнена символика има своите ботевски корелати — сравни огнените глаголи у Ботев „тлее, грее”, отнасящи се също до гърдта. Разбира се, при Яворов огънят е отежнен от културни значения символ, той често е компактен образ, побиращ противоположни смисли. В отделни употреби акцентът видимо се измества — ту върху смисъла на катарзиса, обновлението, животворящата топлина (тук възниква една само привидно неприемлива аналогия между две „несходни” творби — „Песен на песента ми” и „Минзухар”), ту върху смисъла на разрушението, на опустошаването (в подобен съпоставителен аспект неочаквано сходство бележат „Градушка” и „Две души”).

ЗА ЕДНА ОЗНАЧЕНА ТВОРБА ИЗВЪН ОСТА

Поради това, че е надредна, свързана с изграждането на езика-код и произтеклите от него преמודелирания на говорещия (= пеещия) аз, тя остава наистина извън набелязаната вертикала. Актът на преизпяване на песента, пренагласяването на лирата от напразния вербален шум на екзотеричните езици към езотеричната немота, подсеща за „Не пей ми се” на П. Р. Славейков. Яворовият отказ от социални песни е напълно аналогичен на дядо Славейковия, но тъй като не е възникнал спорадично, а е опрян на литературна програма, е и значително култивиран (под култивираност разбираме именно прехода от ситуативен лирически текст към кодов метатекст, т. е. напластяващата се в текста своечужда изказност). Интригуващ обаче е друг паралел: и в двете творби аз-ът конструира (или вече го е сторил) състоянието на пълна изоставеност. У П. Р. Славейков е изобразена пустинята на безмълвието — алегория на апатичната публика, както и на лишеното от отглас творчесто, а при Яворов аз-ът пренася себе си в една очистена от прагматично слово трансцедентност, априори изключваща суетата на битието. Паралелът е проследим и на конкретно образно равнище:

П. Р. Славейков

*безводни и ронливи
долини, безродни и
бодливи глогини”*

П. К. Яворов

*безплътни призраци,
едвам съзирани през
тишината на спомена
мъглив*

Предметната образност на стария Славейков има точно съответствие в обезбеществените, психически реалии на Яворов. Става дума за два диаметрално противоположни начина да се изкаже на поетичен език образът „пустиня”. В поезията на Яворов до 1904 г. той бива загатнат импулсивно (вж. „Желание” — 1901 г.), но след 1906 г. вече се превръща в образен конституент на неговата художествена вселена — съперничещ и равностоен на също толкова ключовото понятие „душа”. Пустинята се проявява или като маркер на преградно пространство („Пръстен с опал”), или като метафора на аз-а („На сестра ми”, „Пред щастieto”, „Умри !” и др.) в някои случаи дори като символ, способен да породи поетичния текст. В известен смисъл

тя унифицира късната Яворова лирика. В едни текстове образът „пустиня“ е експлицитен, пряко изразява идеята за безответност на битието („по всичките пососки на земната пустиня“; „отвъд световната пустиня“ и т. н.), докато в други е имплицитен символ, незаявен направо, а внушен чрез типични свои признаци (слънце, пясък, зной, мираж) — „Може би“, „Стон“, „Еврей“ и др.

П. П. СЛАВЕЙКОВ, П. К. ЯВОРОВ, НИЦШЕ

Не бива да забравяме, че манифестът на Яворов не е откъснат от останалото му творчество, а е творба със строго определен контекст на битуване — тя е „входът“ към „Безсъници“ (1907 г.), призван да „отключи“ или, напротив да „заклучи“ и изцяло замъгли смисъла на книгата. Неслучайно Яворов е възмутен от сецесионното оформление на „Безсъници“¹³. Той не е предполагал, че неговата поетика на безсънието, на тревожната будност, е в състояние да предизвика у художника-илюстратор като свой аналог именно несъответната ѝ поетика на съновидението, схващано често пъти като кошмар и твърде евтин ужас, въобще че ще бъдат отприщени стилизациите на алогичното, странното, причудливото. Не е случайно и Яворовото възхищение от „Сън за щастие“ на П. П. Славейков¹⁴. Замисълът у Яворов за физиономична книга датира от по-късно в сравнение със Славейковия, дори с основание можем да твърдим, че се уповава на Славейковия „Сън“. В известен смисъл Яворов се ползва от благоприятната възможност за отгласване от П. П. Славейковата поетика, от неговия лирически микрокосмос — т. е. отдалечаване от поетиката на съня, разбираан като щастлива метаморфоза на аз-а. У П. П. Славейков немското понятие „TRAUM“ бива буквално пренесено в своята омонимичност: сън, мечта, унес, блян. Чрез своето оксиморонно организирано слово Яворов успява да създаде неповторимо различен свят, контрапунктно съотнасящ се със Славейковия „Сън“. Не светът — овладян отвътре и херметически затворен сред устойчиви номинации и реалии (дом, път, бряг и т. н.) — изкушава лирика Яворов, а напротив — хаосът, стихията, бездно разтворените пространства, чието назоваване и означаване от само себе си предполага и налага употребата на неустойчиво, стихийно помитащо значенията си слово. У Яворов, неуморно и безплодно, се наслагват вербални маски върху всъщност неназовимия свят. Бягството от словесния космос, характерен със своята сладникавост, с адаптивността и редукцията на познанието за битието (сравни напр. прекаленото разпространение на деминутивите в Славейковия „Сън“), отново е редно да го възприемем като бягство от една наложена в литературния език изказна конвенция. В този смисъл метафората „тъмните слова“ в началото на „Песен“-та е подривна спрямо Славейковата поетическа нормативност и същевременно е дълбоко авторефлексивна¹⁵. Метафоричният изказ

¹³ В писмо до Ив. Шинманов от 12.X.1907 г. Яворов не скрива огорчението си: „Сигурно и Вие ще пожалите за хубавата хартия и добрия шрифт, при неспособаните винетки и шареният им стил.”

¹⁴ В илюстрирана карта до П. П. Славейков (1.XII.1906, Нанси): „Сън за щастие“ е една възшебна приказка, която ме кара да шепна почти през сълзи: как дивен би могъл да бъде, боже, твоя тъмен свят”.

¹⁵ Пред М. Арнаудов: „Тъмнотата не е цел, а най-голяма яснота на мисълта. Тя изхожда от самата материя, от естеството на мотивите, които се третираат.” — Вж. М. А р н а у д о в. Цит. съч., с. 125.

директно полемизира и се съотнася към светлите, дневни, концептуални слова на П. П. Славейков. Яворов поставя своя драматичен акцент върху безднеността, върху кошмарната амбивалентност на думата, игнорирайки по този начин нейната съзидателна мощ. Не бихме могли да закрепим Яворовите понятия върху никакъв смисъл — при Яворов думата е несамостоятелна величина, едновременно визира присъщото си значение и антонимното. Това обяснява двусъставното, както и търсеното оксиморонно съществително — особено в „Безсъници“ („мрачна радост“; „пламък-юност“ и др.). С антитетичната напрегнатост на своя изказ Яворов е много по-близък до мисленето на Ницше, отколкото страстният тълмач на неговите идеи П. П. Славейков¹⁶.

Твърде изтънялата сюжетна нишка в „Тъй рече Заратустра“, обтегната по темата „възможване, възлизане на човека към свръхчовека“, до голяма степен е инспиратор и на Яворовата „Песен“. И в „Тъй рече Заратустра“ процесът на излаз от собствените предели не е лек, а перипетичен, „зигзагообразен“ — Заратустра е постоянно във вътрешен сблъсък, в напрежение. Въпреки намереното уединение, въпреки избора на отшелничеството, той непрестанно воюва с традиционните, „граматикализирани“ свещени завети. Заратустра също риторически обхожда свещените истини, като преходът от заблуденост към истина неизменно е изпълнен с катаклизми и същевременно бива изказан с манифестен език, изграден върху рязката смяна на тези и антитези.

Ницше руши езика на християнската етика, а Яворов — на мнимата литературна етика, според която художественото слово бива ориентирано към една или друга социална практика. Непрестанните отричания на Заратустра от казаното по-преди целят именно да избягнат опасното тъждество, възникващо винаги между изговореното (т. е. фиксираното, постулираното вече в „културната памет“) слово и изговарящия го, отъждествяващия се с него. В Яворовата „Песен“ разполагането на взаимно разколебаващите се езици, които все се надрастват един друг, е всъщност опитът да бъде разбито тъждеството между думата и нейния носител. В „Песен“-та става проследим процесът на рушене на вездесъщата автоманипулативност на изказа. Отделният текст (= вид изказване, тип изказ) не опазва самостоятелността си именно поради превръщането си в граматичен код. Т. е., той би се сдобил с относителна значимост, само ако бъде поставен в някакви релации с другите кодови текстове.

Всъщност ние отново се завръщаме към заявената в началото на нашия текст теза — за Яворовата творба като металитературно построение, в което се осъществява един умишлено търсен от автора не-плавен преход от един, надмогнат художествен език към нов, следващ го, също подлежащ на надмогване (или на изчерпване в своите употреби) език. Манифестивността на Яворовата „Песен“ се състои тъкмо в това дискредитиращо разбулване на художествеността: Яворов разчленява художественото слово на етапи, съзира в него един предварително зададен от културната традиция (а също и

¹⁶ Вж. М. Н и к о л о в. П. Кр. Яворов. Човекът и творецът. С., 1940, с. 78: „модерен стил“, монтиран главно от антитези и парадокси (по Нитче)“.

от социалните практики) стъпаловиден дискурс, който е неизбежен за всеки решен да се превърне в *homo scriptum*. Но „Песен”-та цели да избяга именно от тази невидимо постулирана неизбежност, да обяви за манипулативни всички възможни нива на мислимия художествен език — манипулативни, тъй като самият Яворов е успял да долови и съзре във всяко от тях теженията на конвенционалността, на тиражираните естетически истини. Затова поетът, който в по-нататъшното си развитие ще афишира винаги и настойчиво своя решителен отказ от описателния език и ще се насочи към максимално изразяващия го и предимно сугестивен дискурс, за да направи възможно, приемливо, осъществимо това свое отгласване, се поддава в „Песен на песента ми” именно на един устрем към описание, към регистриране-изчерпване на всевъзможните (или на популярните тогава) описателни езици. Това описание, или класификация, е извършено по маниера на Заратустра: то е заредено с пределна антитетичност. Отделните звена от описаната система не са „безразлични” помежду си и находката на поета е, че успява да създаде отношения и връзки между тях (изхождайки от личния си творчески опит). Но ако беше възникнала просто система на субординации, в която отделният елемент е строго регламентиран от и в полагащото му се място, без да настъпват изненадващите прескачания от едно ниво към друго, явно мислено като по-висше и художествено по-оптимално, тогава наистина щяхме да обсъждаме „Песен на песента ми” единствено като модернистичен манифест, като критика на предшестващото, но изпълнена в стихове... У Яворов обаче устремно очертаната система на художествената словесност бива взривявана от един несъмнено лирически драматизъм. Азът предполага, но и едновременно отлага възникването на система, на йерархия. Постулирайки я, той неизбежно я отрича. До края съхранява себе си, отказва да мисли системата на художествения език в нейната тоталност.

Цялата настъпателна риторика в Яворовата „Песен” прикрива желанието у лирическият аз да опази своята съкровеност и уникалност, т. е. неизразимостта си, комуникативната си несподелимост. А това странно и привидно парадоксално желание, или копнежът по недостъпност, по езотерично слово, идва и се дължи не толкова на културно-естетическата програма на кръга „Мисъл”, колкото на специфичните естетически аспирации на Яворов: да не бъде отъждествяван, идентифициран, завинаги обвързван с едно или друго изчерпващо го, издаващо го, едностранчиво маркиращо го художествено слово. Затова и Яворовата поезия е наистина един „възел”, където се „кръстосват пътищата на нашата лирика”¹⁷, едно свръхнапрегнато средоточие на тенденции, търсения, норми и практики и всяко разплитане на възела води всъщност към нови противоречиви находки, без никога да бъде окончателно.

¹⁷ В а с и л е в. Яворов. Предговор към: П. К. Яворов. Събрани съчинения. Т. I, 1934, с. 7.